

---

## Les plaisirs de la danse dans le flamenco

Anne-Sophie Riegler

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/1789>

DOI : 10.4000/danse.1789

ISSN : 2275-2293

### Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

### Référence électronique

Anne-Sophie Riegler, « Les plaisirs de la danse dans le flamenco », *Recherches en danse* [En ligne], Focus, mis en ligne le 24 avril 2018, consulté le 19 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/1789> ; DOI : 10.4000/danse.1789

---

Ce document a été généré automatiquement le 19 octobre 2019.

association des Chercheurs en Danse

---

# Les plaisirs de la danse dans le flamenco

Anne-Sophie Riegler

---

## Les plaisirs de la danse dans le flamenco

- 1 Dans le flamenco, la danse connaît depuis quelques dizaines d'années un succès supérieur au sein du genre à ceux du chant et de la musique instrumentale, avec lesquels elle forme un trio<sup>1</sup>. En particulier, c'est souvent pour la seule danse qu'une grande partie des *aficionados*<sup>2</sup> néophytes et/ou étrangers se déplace au spectacle, commence une pratique et, parfois, décide de changer radicalement de vie pour s'y consacrer professionnellement. Comment l'expliquer ?
- 2 D'après les réactions du public, la réception flamenca fonctionne majoritairement comme un « hédonisme esthétique<sup>3</sup> », c'est-à-dire que la valeur de la performance<sup>4</sup> réside dans le plaisir né de la rencontre entre les propriétés internes de cette dernière et les dispositions de son public. Les témoignages recueillis par nos soins montrent qu'une performance ne vaut pas si elle n'a pas « fait quelque chose » aux artistes ou aux spectateurs, et quelque chose de positif. La présence du plaisir est donc déterminante pour la constitution du goût flamenco. Plus encore, ce qu'on appelle *duende* dans les langages tant ordinaires que spécialisés est susceptible de jouer un rôle dans le développement d'un comportement passionnel ou addictif, puisque, selon nous, le *duende* peut être conçu comme un paroxysme de plaisir<sup>5</sup>. Ce pic se repèrerait à des indices verbaux et non verbaux – exclamations<sup>6</sup>, frissons, cheveux qui se dressent sur la tête<sup>7</sup>, pleurs, etc. – qui laissent penser que se joue alors une expérience émotionnelle à la fois très intense et positive, pouvant concerner tout aussi bien le spectateur que l'artiste, et s'apparentant dans certains cas à un véritable bouleversement. Très souvent, les *aficionados*, en particulier ceux qui sont eux-mêmes artistes, s'avèrent capables de raconter quel choc fondateur a présidé à leur « plongée » dans l'univers du flamenco. Comme nous essaierons de l'établir, on peut ici parler de transe.

- 3 On peut dès lors se demander si le succès de la danse flamenca vient du fait qu'elle communiquerait au spectateur et/ou à l'artiste, un plaisir spécifique, voire supérieur à celui procuré par le chant ou la musique. Pourtant, rien n'indique que le *duende* ne survienne que dans ou grâce à la danse quand celle-ci est le plus souvent accompagnée de musique et de chant. Nous nous proposons donc d'explorer ici quels sont les plaisirs de danser et de voir danser dans le flamenco, et à quel niveau exactement ils sont susceptibles de participer à l'advenue du *duende*. À partir du moment où la danse flamenca, généralement individuelle, est le lieu d'expression d'une certaine liberté, mais où cette liberté est toujours contrainte par la relation qu'entretient la danse avec la musique et/ou le chant ainsi que par les cadres stricts imposés au mouvement, on peut présager que les plaisirs liés à la danse dans le flamenco ressortissent à la fois à la démesure et à la mesure. Une tension est susceptible de s'installer entre, d'une part, la liberté individuelle qui tend à s'extraire du cadre (démesure), et, d'autre part, la contrainte collective qui s'exerce sur elle et tend à la ramener au cadre (mesure). Notre étude mettra l'accent sur les enjeux de cette dialectique en s'appuyant tant sur notre expérience personnelle<sup>8</sup> que sur des enquêtes de terrain. Celles-ci ont été menées en France et en Espagne sur une période de dix ans (2007-2017). Elles se composent d'entretiens menés avec des artistes, d'une attention portée au langage ordinaire des *aficionados* et d'observations (le plus souvent participantes) de moments de transmission. Ces analyses se nourrissent également de lectures issues des domaines de la philosophie et de la flamencologie.

## Les plaisirs de la démesure

- 4 Dans un premier temps, nous nous proposons d'isoler les plaisirs spécifiquement liés à la danse de ceux qui proviennent de la musique et du chant dans le flamenco. De façon générale, la danse sous toutes ses formes donne accès à deux types de plaisir immédiat qui constituent ce qu'on peut appeler les plaisirs physiques de l'agréable : le plaisir sensoriel, en particulier proprioceptif<sup>9</sup> pour le danseur et visuel pour le spectateur, ainsi que le plaisir de la dépense ou de sa simulation<sup>10</sup>. La danse autorise ainsi un plaisir pris à une certaine démesure : celui de se sentir vivant, de décharger une énergie, comme s'il s'agissait de sortir de soi, donc d'exister au-delà des frontières corporelles ordinaires, dans ce que Francis Wolff appelle une « expansion du corps », un « *plus d'être*<sup>11</sup> ». De façon particulière, ces deux types de plaisirs sont exacerbés dans le flamenco, puisqu'ils s'y transforment souvent en plaisir sensuel et en plaisir de la fête : plaisirs que le danseur montre, voire ressent, et qui peuvent générer dans certains cas du plaisir par empathie chez le spectateur.
- 5 Concernant le plaisir sensoriel, signalons que l'image d'une danse propice aux jouissances sensuelles est une constante de l'histoire des représentations du flamenco, en particulier dans son versant féminin. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, dans ce qui constitue sans doute l'une des premières descriptions de danseuse flamenca, Estébanez Calderón parlait déjà d'une « Terpsichore dangereuse<sup>12</sup> » révélant « par ses mouvements les délires du plaisir<sup>13</sup> », où le terme de « plaisir » se réfère manifestement aux « plaisirs de la chair ». Il mentionne les provocations piquantes, l'ardeur, le tempérament de feu et la volupté de la femme, au sein d'une atmosphère globale de séduction. On trouve le même genre de descriptions au sein des récits des écrivains-voyageurs étrangers venus découvrir l'Espagne à cette période. On peut certes souligner les limites d'un tel

discours. Ce dernier se montre souvent travaillé par une ambiguïté : avec force hyperboles, il hésite régulièrement entre les lexiques du divin, de l'animal et du diabolique<sup>14</sup> et révèle ainsi un regard partagé entre l'éloge du sensuel et la méfiance envers le proprement sexuel, donc entre valorisation de la danseuse – dont on reconnaît qu'elle montre, éprouve ou procure un plaisir physique et une émotion esthétique –, et mépris – à cause de l'image d'obscénité à laquelle on l'a associée. Mais une fois mise de côté la moralisation opérée par ce regard exotisant, il faut bel et bien reconnaître la réelle tendance à l'hyper-expressivité que comporte la danse flamenca, en particulier son hyper-sensualité, dont on verrait certains signes dans les torsions, contorsions, regards intenses et postures évocatrices de jeux sexuels<sup>15</sup>.

- 6 Cependant, encore faut-il préciser que, selon les contextes, le plaisir lié à cette hyper-sensualité tendra tantôt à être seulement montré, tantôt à être également ressenti par la danseuse. La fête privée traditionnelle, ou *juerga*, consiste en une réunion privée au cours de laquelle les participants se disposent en cercle pour chanter, jouer de la guitare et exécuter *las palmas*<sup>16</sup>. Chacun a la possibilité de sortir du cercle et se placer en son centre afin de danser<sup>17</sup>. L'individu est alors soutenu par le rythme créé par la communauté, de sorte qu'il est difficile de distinguer entre agent et spectateur. Au cours de l'histoire du flamenco, des fêtes de deux types ont été pratiquées. L'une met en jeu des rapports monétaires : les flamencos ont été employés au XIX<sup>e</sup> siècle et jusque dans les années 1960 pour animer des soirées, comme celles de la bourgeoisie andalouse<sup>18</sup>. La pratique du flamenco par les artistes correspondait alors moins à une recherche du plaisir qu'au besoin de se nourrir. Le plaisir était davantage montré que ressenti. L'autre type de fête, librement choisi et non rémunéré, est communautaire, familial et/ou amical. Le plaisir est alors susceptible d'être au moins autant ressenti que montré.
- 7 Par ailleurs, Mercedes Gómez-García Plata<sup>19</sup> a bien mis en valeur le fait que dans ce deuxième cas, s'ajoute au plaisir des sens un plaisir de nature social. Ce deuxième type de plaisir s'appuie lui aussi sur une certaine démesure, puisqu'il s'origine dans une transgression par rapport aux normes de la communauté. En effet, au sein de la fête, la danse est l'expression artistique traditionnellement dévolue à la femme andalouse, laquelle passe du statut de mère et d'épouse à celui de séductrice, quand le chant est réservé aux hommes. La dépense, le don de soi effectué par la femme, se fait alors au profit d'un changement d'identité qui est aussi un gain de liberté, donc de pouvoir et de plaisir<sup>20</sup>. C'est d'ailleurs ce gain de pouvoir, comme l'a dit très justement Georges Bataille, qui donne son sens au don :
 

« Le don a la vertu d'un dépassement du sujet qui donne, mais en échange de l'objet donné, le sujet approprie le dépassement : il envisage sa vertu, ce dont il eut la force, comme une richesse, comme un *pouvoir* qui lui appartient désormais<sup>21</sup> ».
- 8 En revanche, en contexte scénique, ce plaisir social tend à s'estomper : le groupe formé par les artistes est moins déterminé par une sociabilité privée que par des impératifs professionnels. Pourtant, le flamenco de théâtre partage avec celui des *juergas* la même attribution d'un rôle leader à la danse, ce qui transparait dans l'organisation spatiale. Dans la *juerga*, celui qui danse est au centre du cercle. Sur la scène de théâtre, il se situe devant le chanteur, le guitariste et les *palmeros*<sup>22</sup>, lesquels forment souvent un demi-cercle en fond de scène. On dit d'ailleurs de ces derniers qu'ils « accompagnent » la danse, qu'ils jouent « derrière<sup>23</sup> » ou « pour<sup>24</sup> » la danse, le rôle attribué à celle-ci étant prioritaire. Donc à cause à la fois de son aspect spectaculaire et de ce leadership, la danse flamenca est invariablement le lieu d'un plaisir pris à l'affirmation de soi. Et en

vertu de sa grande accessibilité, elle autorise également chez le public, en particulier néophyte, un plaisir immédiat.

- 9 Au bilan, penser la spécificité du plaisir de danser dans le flamenco consiste ainsi à penser un plaisir basé sur des actes avant tout individuels qui présentent une tendance à la démesure. Celle-ci consiste en une libération à la fois physique, esthétique et sociale. Cependant, on peut constater que la performance flamenca ne cède jamais au débordement complet, ce qui nous amène à penser que la libération n'est que le pendant des contraintes qui la restreignent et maintiennent ainsi un ordre. Nous allons donc défendre dans un deuxième temps l'hypothèse selon laquelle le plaisir pris à la démesure est nécessairement dépendant de la mesure inhérente à ce cadre, et même que cette mesure suscite en elle-même du plaisir.

## Les plaisirs de la mesure

- 10 Bien que la danse soit le plus souvent soliste<sup>25</sup> dans le flamenco, celle-ci s'inscrit dans un cadre collectif auquel appartiennent le chant et la guitare. Il existe une interdépendance entre chant, musique et danse, voire un co-engendrement des uns par les autres. Musique et mouvement s'entre-déterminent donc en permanence. Les mouvements du corps sont le plus souvent des effets produits par le chant et la musique, et en retour la danse suscite de la musique. Cette entre-détermination s'exprime en particulier au moyen d'un système de communication fondé sur une alternance appel/réponse entre les différents acteurs, de sorte qu'on peut dire qu'ils s'interprètent les uns les autres. Par exemple, pendant la *letra*, strophe du chant, le danseur effectue des déplacements peu sonores qui respectent cette dernière et en marquent les accents, puis une fois la *letra* achevée, la *llamanda* du danseur, un appel qui prend la forme d'une percussion des pieds, suscite sa reprise. Plus encore, deux faits rendent particulièrement arbitraire la distinction entre chant, musique et danse. Premièrement, les mouvements effectués par les musiciens et chanteurs et ceux effectués par les danseurs sont parfois identiques : par exemple, l'ouverture d'une main en tension dirigée vers le public, comme en adresse à lui. Deuxièmement, le danseur dans ses parties de *zapateado*<sup>26</sup> se révèle à part entière musicien. Or, leur interdépendance ne serait pas possible sans l'existence de mesures qui regroupent chant, musique et danse, et donnent lieu à différents plaisirs<sup>27</sup>. Quatre semblent fondamentaux.
- 11 On retrouve tout d'abord le plaisir sensoriel, déjà mentionné auparavant, mais qui apparaît cette fois comme étant multimodal. Dans une musique rythmée comme l'est le flamenco, un plaisir simple qui met en mouvement est celui du plaisir pris à écouter la pulsation et à bouger en fonction d'elle. Il s'agit du plaisir « de retrouver dans la musique notre besoin d'isochronie<sup>28</sup> ». La musique fait alors entendre « hors de soi, ce qui est en soi : notre mesure biologique du temps<sup>29</sup> » et nous procure le plaisir de constater que le monde nous est familier. Au plaisir de la pulsation, se superpose également celui du *compás*. Il n'existe pas de consensus sur le sens de ce terme, compris tantôt comme mesure, tantôt comme rythme. Nous l'entendons quant à nous au sens de la cellule caractéristique de chaque *palo*<sup>30</sup>, dans laquelle se trouvent des temps accentués, et qui est vouée à se répéter. Par exemple : 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12 pour la *siguiriya*, où les temps 1, 3, 5, 8 et 11 sont très marqués, alors que les autres le sont moins. Par rapport à la pulsation de base qui est strictement isochrone, le *compás* introduit à la fois un élément de désordre, puisque certains battements sont accentués

et d'autres non, et un élément d'ordre puisque les battements accentués sont toujours prévisibles<sup>31</sup>. Ce faisant, il crée une tension qu'il apaise presque aussitôt. Le plaisir qui lui est associé est celui de « l'apaisement d'une tension<sup>32</sup> ». À partir du moment où la danse flamenca dépend de ce *compás* qui constitue un repère de base pour toutes les instances de la performance, elle est liée au plaisir qu'il procure, lequel est bien tout à la fois (visuo-)moteur et sonore.

- 12 De plus, étant fondateur de la performance, le *compás* détermine l'harmonie de celle-ci, l'accord des différents acteurs entre eux et des rapports de proportion entre les sons ou entre les gestes. Il tendra notamment à ancrer le bas du corps qui effectue le *zapateado* dans des normes temporelles strictes. Le bas du corps est alors serré et vertical. Le haut du corps pourra quant à lui se laisser aller à plus d'expressivité, que ce soit celle du visage, des bras ou du buste. L'ampleur et la rondeur des gestes lui reviennent. Le *compás* est donc à l'origine d'un deuxième plaisir qui lui est associé : celui qui est pris à la beauté, voire à la virtuosité, qu'il s'agisse du plaisir du danseur ou de celui du spectateur.
- 13 On peut encore faire l'hypothèse que la danse flamenca ne saurait se pratiquer ni s'apprécier sans une compréhension minimale de certains des autres éléments de la performance – ce qui fait intervenir la rationalité – et qu'un troisième plaisir qu'on peut dès lors qualifier de cognitif lui serait associé : plaisir de comprendre les paroles des chants quand elles sont audibles, d'appréhender les codes de la communication entre les artistes, de pouvoir répondre aux signes que ceux-ci adressent parfois au public, etc.
- 14 Enfin, si, comme cela a été mentionné dans la première partie, la danse festive peut être l'occasion d'une libération pour la femme, ce n'est jamais qu'à l'intérieur d'un cadre qui en définit les limites strictes. En effet, c'est le cadre reconnu par la communauté tout entière qui autorise la dépense au sein de la fête et, ainsi, lui assure une légitimité. Le plaisir de la cohésion est donc au cœur de cette pratique. Plus précisément, le plaisir pris par les femmes à la libération ne va pas sans le plaisir pris par les hommes, alors spectateurs, à les voir révéler leur caractère érotique, mais uniquement au sein d'un cadre qu'ils dominent par leur chant<sup>33</sup>. Cela confirme l'analyse que fait Bataille concernant le mécanisme d'acquisition du pouvoir dans le don. Cette opération doit se faire sous les yeux d'un autre qui confère le pouvoir de donner ou de détruire, et doit avoir un effet sur cet autre qui résulte transformé de cette dépense : « l'action exercée sur autrui constitue justement le pouvoir du don, que l'on acquiert du fait de *perdre*<sup>34</sup> ». La dépense effectuée par la danseuse ne lui fait acquérir de la richesse que si celui qui la regarde est modifié. On peut en tirer l'idée que, dans la fête, le plaisir de la libération ne va pas sans celui de l'intégration à la communauté en général, et au couple en particulier, quand bien même cette intégration n'abolirait pas le maintien des agents dans des rôles hiérarchiquement déterminés<sup>35</sup>.
- 15 On tire de l'ensemble de ces analyses l'idée que la danse flamenca, bien qu'exécutée individuellement, dépend de mesures propres au collectif qu'elle forme avec le chant et la musique, mesures qui peuvent être causes de quatre types de plaisir : un plaisir sensoriel à la fois visuel, moteur et sonore ; le plaisir apollinien de la beauté ; celui de la compréhension du contenu et du fonctionnement de la performance ; et le plaisir social lié au sentiment d'appartenance.

## La dialectique entre mesure et démesure

- 16 Les plaisirs de la démesure et de la mesure doivent donc être pensés comme fonctionnant ensemble dans le flamenco, tels ceux de l'hyper-expressivité et de la beauté, ou de la libération et de l'appartenance sociale. Mais cela peut-il suffire à rendre compte du rôle que joue la danse dans l'advenue du paroxysme de plaisir que représente le *duende* ?
- 17 Pour répondre à cette question, il faut se demander comment les plaisirs liés à la danse sont susceptibles de s'intensifier. Le procédé le plus remarquable est celui qui consiste à faire jouer le rythme contre le mètre. Alors que le guitariste a pour rôle de maintenir « la métrique du *compás*<sup>36</sup> », seule garante de la stabilité du collectif, le danseur possède la liberté de se décaler légèrement par rapport à la mesure musicale en retenant ou au contraire en précipitant le geste. Dans le premier cas, ceci crée une impression de dilatation du temps. Le danseur donne du poids et de la densité au geste, afin que, présentant une certaine résistance, ce dernier se place “en arrière” du temps. Dans le deuxième cas, tout est fait pour que le geste, plus rapide, moins profond, quasi elliptique, se place “en avant” du temps. Les décalages sont seulement infimes : en aucun cas, il ne s'agit de sortir de la mesure et de subvertir la limite qu'elle représente.
- 18 En introduisant des variantes créatrices d'intensité à cause de l'irrégularité des accentuations, le jeu avec le rythme crée une tension qui ne diminuera qu'au moment où le spectateur constatera que les différents acteurs sont bel et bien ensemble, ce qui le soulagera. L'interjection bien connue “Olé !” pourra ponctuer la performance d'une marque d'approbation. Comme l'a bien montré Leonard B. Meyer<sup>37</sup> en s'appuyant sur la psychologie de la forme<sup>38</sup>, c'est un tel suspense qui est à l'origine du plaisir musical. Un phénomène de frottement constant, voire d'opposition entre démesure et mesure au sein de la performance, crée des situations de tensions, d'incertitude, d'attente, donc de manque dont la résolution génère du plaisir.
- 19 On peut même dire que le plaisir s'intensifie. Par comparaison avec le jeu entre ordre et désordre qu'implique déjà le *compás*, celui qui se produit avec le rythme complexifie le rapport entre mesure et démesure et introduit plus de délai dans la satisfaction : il faut attendre la clôture de toute la séquence de danse pour que la tension se résolve. Or l'intensité de la satisfaction est proportionnelle à la charge de tension accumulée<sup>39</sup>. Donc plus le danseur fera croître la tension en jouant avec le rythme, plus le plaisir sera susceptible d'être grand lors de la détente. On peut dès lors former l'hypothèse que la répétition et la complexification de cette dialectique au cours de la performance est susceptible de faire croître l'intensité du plaisir jusqu'à ce maximum que représente le *duende*.
- 20 Il faut néanmoins préciser deux points. D'abord, il n'y a pas d'exclusivité de la danse en ce domaine dans le flamenco : l'analyse de cette dialectique s'appliquerait *mutatis mutandis* au rapport qu'entretiennent chant et guitare<sup>40</sup>. Pour répondre à une question posée en introduction, il ne s'agit donc pas d'un plaisir propre à la danse. Ensuite, on peut remarquer que si cela suffisait à causer le *duende*, on obtiendrait ainsi les moyens de le provoquer à loisir. Or, le *duende* survient de façon imprévisible : on dit communément ne pas savoir s'il va « venir », ni comment<sup>41</sup>. Cela suggère que le *duende* est contingent ou subjectif. Les propriétés de la performance ne semblent donc pas suffisantes à son advenue. On peut même se demander lesquelles seraient nécessaires.

## La danse, condition ni nécessaire ni suffisante du *duende*

- 21 Pour le savoir, détaillons plus avant en quoi consiste le *duende*. Au vu des langages ordinaires et spécialisés, il existe de sérieuses raisons de penser que ce dernier, au moins quand il est manifeste<sup>42</sup>, présente des signes qui s'apparentent à ceux de la transe en vertu des critères établis par Gilbert Rouget<sup>43</sup>. La personne n'est pas dans son état habituel : des témoignages de spectateurs et d'artistes évoquent la « révélation », la « visitation », le « choc », etc., ou encore l'altération transitoire de la conscience, voire l'amnésie<sup>44</sup>. La relation avec le monde est perturbée : sont éprouvés un changement de perception de l'espace/temps, une sur-stimulation sensorielle, la sensation d'un au-delà. La personne connaît des troubles neurophysiologiques (fièvre, frissons, chair de poule, etc.). Elle expérimente un accroissement réel ou imaginaire de ses facultés, par exemple la grande rapidité de la percussion de pieds chez le danseur. Enfin, cela se manifeste le plus souvent par des conduites observables du dehors (effervescence, yeux exorbités, pleurs, etc.). Certains signes, comme le frisson ou les témoignages verbaux, constituent des indicateurs de plaisir, voire d'un pic de plaisir<sup>45</sup>. Pour comprendre d'où vient le *duende*, une voie à suivre peut donc être celle de l'analyse des causes de la transe dans le flamenco.
- 22 Gilbert Rouget a bien montré que, dans tous les cas, la musique joue un rôle dans l'induction de la transe, mais qu'il n'existe pas de relation de cause à effet entre musique et transe, aucune sorte de musique en particulier n'étant reconnue comme menant à la transe de façon automatique. Cela s'appliquerait au flamenco. Selon Rouget, il existe trois conditions de possibilité de la transe qui font intervenir la musique : Soit la musique doit mettre en valeur un texte, qui va « résonner » avec la sensibilité du récepteur<sup>46</sup>. Interrogés sur les émotions fortes qu'ils ont éprouvées dans le flamenco, certains spectateurs mettent celles-ci en relation avec le fait de s'être sentis « compris » à l'écoute de la *letra*. Le texte semble avoir fait écho à leur situation existentielle. Soit encore la musique doit être chargée d'un sens qui la fait apparaître comme une devise pour l'auditeur. C'est l'effet que produit sur José de la Tomasa l'écoute de la *siguiriya*, musique emblématique de la famille de chanteurs dont il est un descendant<sup>47</sup>. Soit enfin il faut que la musique entraîne le geste, autrement dit la danse, dont elle règle plus ou moins le rythme. En incitant à danser, la musique est susceptible d'agir sur le rapport que le moi entretient avec lui-même : le mouvement, en modifiant le rapport des différentes parties du corps entre elles, transforme aussi la conscience du corps<sup>48</sup>. C'est à une telle modification qu'Eva la Yerbabuena semble faire allusion lorsqu'elle dit se sentir effrayée par l'« autre<sup>49</sup> » qu'elle devient sur scène.
- 23 On peut dès lors répondre à certaines des questions posées en introduction. Dans le flamenco comme ailleurs, la danse n'est qu'une technique d'induction en transe parmi d'autres, et n'intervient pas seule : elle constitue avant tout un canal de transmission du plaisir musical. Elle n'est donc une condition ni nécessaire ni suffisante de la transe, c'est-à-dire aussi du *duende*. Mais on peut penser que, une fois la phase d'induction passée, c'est la danse qui sera le moyen privilégié de développement de la transe du fait qu'elle mobilise le corps de façon plus complète que ne le font le chant ou la musique. La danse présente en effet le mérite de mettre en jeu ce mouvement qui est le signe distinctif de la transe, par rapport à l'extase qui a lieu dans l'immobilité<sup>50</sup>. Par ailleurs, nous avons abordé auparavant la manière dont la perception du plaisir chez l'autre



pouvait se transformer en sensation de plaisir chez soi. Dans le cas de la transe, la question semble ne pas se poser : pour que celui qui reçoit la musique (le danseur ou le spectateur) soit en transe, nul besoin que le musicien le soit aussi. Ce qui est déterminant, c'est un facteur de "résonance culturelle" entre la musique et son récepteur.

- 24 C'est donc avant tout la musique qui apparaît comme déterminante du *duende*. À ce titre, la dialectique entre démesure et mesure qu'instaure le jeu avec le rythme a son importance en ceci qu'elle vise particulièrement à bouleverser l'auditeur en jouant avec ses attentes. Elle alimente une culture de l'émotion. Mais le phénomène de "résonance" n'implique-t-il pas quelque chose de plus ou d'autre que celui de simple "dialectique" ?

## Le *duende*, au-delà de l'opposition entre mesure et démesure

- 25 Tout porte à croire que la « résonance » qui opère dans le *duende* pourrait correspondre au sentiment d'unité que de nombreux *aficionados* disent ressentir à ce moment. En effet, certains participants de la *juerga* ont l'impression de devenir les maillons d'une chaîne de « réverbération<sup>51</sup> » émotionnelle. En contexte scénique, certains artistes éprouvent un sentiment d'« accord », de « connexion », d'« absorption » ou de « fusion<sup>52</sup> » aux moments qu'ils identifient comme étant « de » *duende*. Comme on l'a dit plus haut, certains spectateurs se sentent « com-pris ». Ainsi les individus en transe auraient-ils l'impression que tout se fond : ce qu'exprime le *palo*, ce qu'expriment les artistes et ce que, eux, ressentent. Leur plaisir semble maximal au moment où ils éprouvent la sensation d'appartenir à un tout qui est « parlant » au vu de leur culture, donc au moment où ils ont l'impression que les pôles de l'émetteur et du récepteur s'échangent ou s'abolissent, ou encore, que l'interdépendance entre les différentes instances de la performance est la plus forte. Dès lors, le sentiment de plaisir le plus intense ou *duende* ne semble possible qu'au prix, non pas seulement d'une dialectique entre mesure et démesure, mais bien d'un dépassement de cette dialectique. La mesure qui rassemble le collectif comme la démesure recherchée par l'individu, norme sociale et liberté individuelle, « font corps », ce à quoi la danse contribue de façon particulière mais pas exclusive.
- 26 On peut en conclure qu'il ne faut pas nier le rôle certain et spécifique que joue la danse dans la production du plaisir flamenco. La danse flamenca libère, exprime l'émotion musicale et constitue un moyen privilégié de développer la transe. Mais il convient aussi de prendre la mesure d'un tel rôle, contre tout exotisme qui verrait en elle le meilleur (quoiqu'obscène) ou le seul moyen d'accéder au plaisir, voire au *duende*.

## BIBLIOGRAPHIE

- ALVAREZ Germinal, *Eva la robe de Grenade : portrait d'Eva la Yerbabuena*, Mezzo, 2004, documentaire, 46 minutes, DVD.
- BATAILLE Georges, *La Part maudite*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967.
- DÉCORET-AHIHA Anne, *Les Danses exotiques en France 1880-1940*, Pantin, Centre National de la Danse, 2004.
- DEVAL Frédéric, « Le flamenco et ses valeurs : une identité en question », Actes du colloque *Le flamenco à la question*, 8 juin 2002, Fondation Royaumont [en ligne], [https://www.royaumont.com/medias/pdf\\_colloques/colloque\\_leflamencoalaquestion\\_part1\\_royaumont\\_2002.pdf](https://www.royaumont.com/medias/pdf_colloques/colloque_leflamencoalaquestion_part1_royaumont_2002.pdf), page consultée le 27 mars 2018.
- DONNIER Philippe, « Flamenco : structures temporelles », *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], n° 10, 1997, <http://ethnomusicologie.revues.org/854>, page consultée le 27 mars 2018.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN Serafín, *Escenas andaluzas*, Madrid, Colección de escritores castellanos, 1883.
- GARCÍA LORCA Federico, *Jeu et théorie du duende* [1930-1933], Paris, Allia, 2008.
- GOLDSTEIN Avram, « Thrills in Response to Music and Other Stimuli », *Physiological Psychology*, vol. 8, n° 1, mars 1980, pp. 126-129.
- GÓMEZ-GARCÍA PLATA Mercedes, « La juerga flamenca : le plaisir du duende », in SALAÚN Serge, ÉTIENVRE Françoise (dir.), *Le(s) plaisir(s) en Espagne (XVIII<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle)*, Les travaux du CREC en ligne, n° 1, octobre 2004, <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/14-Gomez.pdf>, page consultée le 27 mars 2018.
- LEBLON Benard, *Flamenco*, Paris/Arles, Cité de la musique/Actes Sud, 1995.
- MANFREDI CANO Domingo, *Cante y baile flamencos* [1973], León, Everest, 1983.
- MEYER Leonard B., *Émotion et signification en musique* [1956], Arles, Actes Sud, 2011.
- RIEGLER Anne-Sophie, « Le duende, du terme au concept. Généalogie d'un ineffable », in LAUNAY Isabelle, PAGÈS Sylviane (dir.), *Mobiles : Mémoires et histoires en danse*, n° 2, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 403-420.
- RIEGLER Anne-Sophie, « Vers une définition du duende dans le flamenco », communication donnée lors du colloque *Le flamenco. Nouvelles approches artistiques et critiques*, Grenoble, 1<sup>er</sup> et 2 décembre 2016.
- RIZZOLATTI Giacomo, SINIGAGLIA Corrado (dir.), *Les Neurones miroirs* [2006], Paris, Odile Jacob, 2011.
- ROUGET Gilbert, *La musique et la transe* [1980], Paris, Gallimard, « tel », 1990.
- SCHAEFFER Jean-Marie, « Le plaisir », in HEINICH Nathalie (dir.), *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 105-115.
- SHERRINGTON Charles Scott, *The Integrative Action of the Nervous System*, Londres, A. Constable, 1906.
- VARGAS Rafael, *Tras las huellas del tiempo y de los mitos (el flamenco visto por los flamencos)*, Alcalá de Guadaira, Editorial Guadalmena, 1995.

WOLFF Francis, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015.

## NOTES

1. Ce déplacement du centre de la performance depuis le chant vers la danse est remarqué dès les années 1970. Cf. MANFREDI CANO Domingo, *Cante y baile flamencos* [1973], León, Everest, 1983, p. 152.
2. Amateurs, au sens de ceux qui sont passionnés, connaissent, et parfois pratiquent.
3. Nous empruntons cette expression à Jean-Marie Schaeffer dans « Le plaisir », in HEINICH Nathalie (dir.), *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 111.
4. Le terme, ici, est pris au sens de l'œuvre qui ne fait qu'une avec l'acte qui l'engendre.
5. Au sens courant, le *duende* désigne depuis le XV<sup>e</sup> siècle un être mythologique au statut ambigu, à la fois intermédiaire entre les dieux et les hommes et capable de bienveillance comme d'hostilité ; suite à un processus de métaphorisation, il en est venu à revêtir un sens esthétique, en particulier au sein du flamenco (Cf. RIEGLER Anne-Sophie, « Le *duende*, du terme au concept. Généalogie d'un ineffable », in LAUNAY Isabelle, PAGÈS Sylviane (dir.), *Mobiles : Mémoires et histoires en danse*, n° 2, Paris, L'Harmattan, 2011, pp. 403-420). Même ainsi, le mot comprend en réalité de multiples acceptions (pouvoir artistique, « esprit », génie, état second, etc.). Celle qui nous paraît la plus proche du noyau conceptuel est celle de climax émotionnel, ce que nos recherches en cours visent à démontrer (Cf. RIEGLER Anne-Sophie, « Vers une définition du *duende* dans le flamenco », communication donnée lors du colloque *Le flamenco. Nouvelles approches artistiques et critiques*, Grenoble, 1<sup>er</sup> et 2 décembre 2016.).
6. Lors d'une performance, les accompagnateurs de Concha Vargas lui lancent : « ¡Que tiene duende ! » (« Comme elle a du *duende* ! »), <https://www.youtube.com/watch?v=VyvwkQUCLXk> (11'15), page consultée le 27 mars 2018.
7. Selon Pedro Peña, cité par Bernard Leblon, dans *Flamenco*, Paris/Arles, Cité de la musique/Actes Sud, 1995, p. 111.
8. Il s'agit d'une expérience de spectatrice menée depuis 2002 et de praticienne amatrice de la danse flamenca (2002-2017).
9. La proprioception nous renseigne sur les positions, attitudes et mouvements de nos corps et de nos membres (Cf. SHERRINGTON Charles Scott, *The Integrative Action of the Nervous System*, Londres, A. Constable, 1906).
10. Le plaisir de la dépense est avant tout le fait de celui qui bouge. Mais grâce à l'activité des neurones miroirs qui permet de simuler l'action chez le spectateur (Cf. RIZZOLATTI Giacomo, SINIGAGLIA Corrado, *Les Neurones miroirs* [2006], Paris, Odile Jacob, 2011), ce dernier pourra éprouver ce qu'on peut appeler une « dépense simulée », d'intensité moindre par rapport à celle, proprement vécue, du danseur. Précisons cependant qu'il est contingent que le spectateur éprouve un plaisir en lien avec celui du danseur. Partager l'état émotionnel de quelqu'un au niveau visuo-moteur ne signifie pas être en empathie avec lui. Reconnaître le dégoût et la souffrance des autres, à quoi on pourrait aussi ajouter le plaisir, n'est pas la même chose que les ressentir soi-même : « [c]ertes, cela arrive souvent, mais ces deux processus sont distincts, au sens où le second implique le premier, mais non l'inverse » (*Ibid.*, p. 201). Que le spectateur partage lui-même le plaisir du danseur dépend de plusieurs facteurs, comme sa connaissance de celui-ci, leurs relations, sa capacité à s'identifier à lui, son désir d'endosser sa situation émotionnelle, etc.
11. WOLFF Francis, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015, p. 103.
12. ESTÉBANEZ CALDERÓN Serafín, *Escenas andaluzas*, Madrid, Colección de escritores castellanos, 1883, p. 242.

13. *Ibid.*
14. Cf. DÉCORET-AHIHA Anne, *Les danses exotiques en France 1880-1940*, Pantin, Centre National de la Danse, 2004, pp. 33-34.
15. Cf. cette photo de Pastora Galván et de Bobote :  
[https://www.deflamenco.com/fotos/especiales/bienal10/fotos/grandes/Pastora\\_630.jpg](https://www.deflamenco.com/fotos/especiales/bienal10/fotos/grandes/Pastora_630.jpg), page consultée le 27 mars 2018.
16. Battue du rythme par les mains et les pieds.
17. On exécute généralement des types de flamenco joyeux et rapides comme le *tango*, la *bulería* et la *rumba*, propices à l'improvisation.
18. C'est ce qu'on appelle la *juerga de señoritos*.
19. GÓMEZ-GARCÍA PLATA Mercedes, « La *juerga* flamenca : le plaisir du *duende* », in SALAÜN Serge, ÉTIENVRE Françoise (dir.), *Le(s) plaisir(s) en Espagne (XVIII<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècle)*, Les travaux du CREC en ligne, n° 1, octobre 2004, <http://crec-paris3.fr/wp-content/uploads/2011/07/14-Gomez.pdf>, page consultée le 27 mars 2018.
20. *Ibid.*
21. BATAILLE Georges, *La part maudite*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, p. 115.
22. Ceux qui soutiennent le rythme par des battements de mains et de pieds.
23. L'espagnol dit « *para atrás* », que l'andalou contracte en « *pa'trás* ».
24. On parle par exemple de « *tocar para bailar* » : « jouer pour danser ».
25. Une exception est le « ballet flamenco » qui comprend un corps de ballet. On trouve aussi dans d'autres contextes, mais rarement, des performances de deux ou trois danseurs.
26. Percussion des pieds.
27. Ce caractère mesuré serait moins fort en l'absence de danse. La plupart des chants flamencos sont au départ non mesurés. Quand ils sont accompagnés de musique instrumentale, ils jouent avec la mesure à laquelle tend à les ramener la guitare, mais dont ils cherchent à s'extraire de façon subtile. (Cf. DONNIER Philippe, « Flamenco : structures temporelles », *Cahiers d'ethnomusicologie* [en ligne], n° 10, 1997, <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/854>, page consultée le 27 mars 2018).
28. WOLFF Francis, *op. cit.*, p. 123. L'isochronie désigne alors la régularité (les intervalles entre les battements sont de même durée). C'est à la fois celle de la musique et celle de notre horloge interne.
29. *Ibid.*
30. Un *palo* désigne un « type » de flamenco, comme par exemple la *siguiriya*, la *bulería*, etc. Les *palos* ont été originellement déterminés par des types de chant.
31. WOLFF Francis, *op. cit.*, p. 124.
32. *Ibid.*
33. GÓMEZ-GARCÍA PLATA Mercedes, *art. cit.*, p. 237. La vidéo suivante en serait une illustration : <https://www.youtube.com/watch?v=dSOUmfkjjek>, à partir de 0'08, page consultée le 27 mars 2018.
34. BATAILLE Georges, *op. cit.*, p. 115.
35. Signalons cependant que les différences de genre s'estompent aujourd'hui.
36. DONNIER Philippe, *art. cit.*, § 70.
37. MEYER Leonard B., *Émotion et signification en musique* [1956], Arles, Actes Sud, 2011.
38. Ce courant de la psychologie apparaît à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle en Allemagne et défend l'idée que le plaisir naît de l'arrêt ou de l'inhibition d'une tendance. La meilleure preuve en serait qu'en l'absence de délai dans la satisfaction de cette tendance, il n'y a que peu ou pas de plaisir.
39. MEYER Leonard B., *op. cit.*, p. 73.
40. Cf. DONNIER Philippe, *art. cit.*
41. Les artistes disent souvent qu'il peut arriver que le jour où ils se sentent bien, en pleine possession de leurs moyens, rien ne se passe, alors qu'un autre jour, où la performance se

présente mal de prime abord, un moment particulier se produit. La formulation-type est : « Le *duende* vient quand il veut ». Cf. Interview de José Mercé, in VARGAS Rafael, *Tras las huellas del tiempo y de los mitos (el flamenco visto por los flamencos)*, Alcalá de Guadaira, Editorial Guadalmena, 1995, p. 207.

42. Les émotions peuvent bien entendu être vécues en silence.

43. ROUGET Gilbert, *La musique et la transe* [1980], Paris, Gallimard, « tel », 1990, p. 58.

44. Dans les entretiens que nous avons menés avec des artistes, nombre d'entre eux affirment qu'ils ont vécu en dansant des moments d'absence à eux-mêmes, dont ils se souviennent sans pouvoir leur attribuer de contenu particulier, si ce n'est qu'ils les relient au sentiment de plaisir le plus intense de la performance. Les expressions les plus récurrentes sont : « je ne savais plus où j'étais » ; « je ne sais pas ce que j'ai fait » ; « ce n'est pas moi qui dansais ».

45. On considère depuis Goldstein le frisson comme une mesure objective du plaisir : GOLDSTEIN Avram, « Thrills in Response to Music and Other Stimuli », *Physiological Psychology*, Vol. 8, n° 1, mars 1980, pp. 126-129.

46. « La transe résulte du choc vécu lorsqu'on entend inopinément des paroles chantées correspondant exactement à la situation dramatique où l'on se trouve » (ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 457).

47. Entretien d'avril 2014, Séville. José de la Tomasa est le petit-neveu de Manuel Torre, réputé pour être un très grand chanteur de *siguiriya*, et auteur de la phrase célèbre : « Tout ce qui a des sonorités noires a du *duende* » (cité par Federico García Lorca dans *Jeu et théorie du duende*, Paris, Allia, 2008, p. 13).

48. ROUGET Gilbert, *op. cit.*, p. 233.

49. ALVAREZ Germinal, *Eva la robe de Grenade : portrait d'Eva la Yerbabuena*, Mezzo, 2004, documentaire, 46 minutes, DVD.

50. Pour évacuer toute confusion entre extase et transe, Rouget propose « de spécialiser l'emploi de ces deux termes, de réserver "extase" à un certain type d'états, disons seconds, atteints dans le silence, l'immobilité et la solitude, et de désigner par "transe" ceux qui ne s'obtiennent que dans le bruit, l'agitation et la société des autres » (*op. cit.*, p. 47).

51. DEVAL Frédéric, « Le flamenco et ses valeurs : une identité en question », Actes du colloque *Le flamenco à la question*, 8 juin 2002, Fondation Royaumont [en ligne], [https://www.royaumont.com/medias/pdf\\_colloques/colloque\\_leflamencoalaquestion\\_part1\\_royaumont\\_2002.pdf](https://www.royaumont.com/medias/pdf_colloques/colloque_leflamencoalaquestion_part1_royaumont_2002.pdf), p. 5, page consultée le 27 mars 2018.

52. Témoignages recueillis par nos soins auprès de nombreux artistes, parmi lesquels Andrés Marín, Leonor Leal, El Torombo, Chloé Brûle-Dauphin, José de la Tomasa, Noemí Martínez Chico, etc.

## RÉSUMÉS

La danse jouit en général d'un succès supérieur à ceux du chant et de la musique dans le flamenco, *a fortiori* chez les *aficionados* néophytes et/ou étrangers. En outre, l'expérience de plaisir, en particulier sous sa modalité maximale qu'on nomme souvent *duende*, est constitutive du goût flamenco. Dans le but de comprendre ce succès, cet article interroge donc la spécificité des plaisirs liés à la danse flamenca, en particulier sa capacité à produire du *duende*. À partir du moment où la danse flamenca est majoritairement individuelle, tout en étant le plus souvent

accompagnée de musique et de chant, ces plaisirs sont liés à une recherche de liberté tout autant qu'au respect des normes. Ils s'inscrivent au sein d'un jeu dialectique entre mesure et démesure. On peut cependant montrer que le *duende* semble être atteint au prix d'un dépassement de cette dialectique, au moment où se produit une « résonance culturelle » caractéristique de la transe au sens où Gilbert Rouget entend cette dernière.

In general, dance enjoys a greater success than those of singing and music in flamenco, especially among neophyte and/or foreign *aficionados*. Moreover, the experience of pleasure, especially under its maximum modality which is often called *duende*, is constitutive of flamenco taste. In order to understand this success, this article presents the specificity of the pleasures linked to flamenco dance, in particular its ability to produce *duende*. As flamenco dance is predominantly individual, while being most often accompanied by music and singing, these pleasures seems to be related to the search for freedom as well as to respect for the norms. They are part of a dialectical game between measure and excess. The study reveals, however, that *duende* seems to be achieved with overcoming this dialectic, as the “cultural resonance” which is characteristic of trance occurs in the sense in which Gilbert Rouget conceived the latter.

## INDEX

**Mots-clés :** Démesure, duende, flamenco, mesure, plaisir

**Keywords :** Duende, excess, flamenco, measure, pleasure

## AUTEUR

### ANNE-SOPHIE RIEGLER

Au cours de ses études en philosophie à l'ENS de Lyon, Anne-Sophie Riegler commence la pratique de la danse flamenca, ce qui la conduit à effectuer un premier travail de réflexion sur le flamenco en master, sous la direction de Georges Didi-Huberman (EHESS). Elle effectue alors un séjour à la Casa de Velázquez à Madrid. Elle approfondit ensuite sa pratique et mène des enquêtes de terrain en France et en Espagne, notamment à Séville où elle vit une année (2010-2011). Sa recherche se prolonge depuis 2013 dans une thèse portant sur l'esthétique du flamenco, au sein de laquelle la notion de *duende* occupe une place particulière, sous la direction de Francis Wolff (ENS Ulm) et de Jean-François Carcelén (Université Stendhal-Grenoble 3). Cette recherche met en jeu à la fois des outils théoriques et des savoirs pratiques issus d'enquêtes de terrain, dont une grande partie ont été menées lors de l'année où elle a vécu à Séville. Elle a fondé en 2016 avec d'autres doctorants un groupe de travail sur le flamenco et est membre de l'association des Chercheurs en Danse. Dans le cadre des manifestations du Festival d'Île-de-France, elle intervient dans des lycées pour des séances de sensibilisation scolaire au flamenco. Parallèlement à ses activités de recherche, elle est depuis 2011 professeure de philosophie dans le secondaire.